

HERANÇA E TRANSMISSÃO NOS CONTOS ROMENOS E IBÉRICOS: “SAREA ÎN BUCATE” E AS SUAS VERSÕES IBÉRICAS

Andrei SCRIDON¹ 

*Article history: Received 19 January 2026; Revised 7 March 2026; Accepted 15 April 2026;
Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.*

©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Heritage and Transmission in Romanian and Iberian Fairytales: “Sarea în bucate” and Its Iberian Versions.* Folkloric fairytales are the collective treasure of a nation. They are not just sources of entertainment and creative manifestations of their authors (most of them are anonymous), but also literary works through which precepts, warnings, social and moral rules are passed from one generation to the other. Fairytale characters personify ideas, values and symbols. It is a cultural heritage that helps us understand mankind better, especially nowadays, in a world where multiculturalism is extremely important. This study highlights the similarities, but also the differences between folkloric fairytales in the Romance world, by virtue of a comparative analysis of the Romanian fairytale *Sarea în bucate*, with its Spanish and Portuguese counterparts: *El amor como la sal* and *O sal e a água*, respectively (there are, in fact, four versions of this fairytale in Portugal, originating from different geographical areas, all of which are included in this study). The analysis focuses on narration techniques that are used (e.g. oral speech, the narrator’s role and involvement, which also explains the existence of several versions of the same fairytale) and also highlights the importance of treasuring the diversity and singularity of social and moral rules that bridges people from different nations and brings different cultures together.

Keywords: *fairytale, cultural diversity, memory, heritage, transmission*

¹ Andrei SCRIDON é atualmente estudante de doutoramento na Faculdade de Letras da UBB e está a preparar uma tese sobre a tradução e a terminologia dos contratos civis (romeno, inglês, português e espanhol). Leciona aulas de Português como Língua Estrangeira, bem como aulas práticas sobre linguística e civilização lusófonas no âmbito da licenciatura em Língua e literatura portuguesas. É responsável também pelas disciplinas opcionais e pelos cursos livres de língua portuguesa. E-mail: andrei.scridon@ubbcluj.ro.

1. Introdução

Os contos maravilhosos sempre fascinaram crianças e adultos ao longo de gerações. São uma fonte extraordinária de entretenimento e, segundo J.R.R. Tolkien, constituem uma fuga do mundo real (Tolkien 1947, 13). Transmitidos de geração em geração como parte de um legado cultural, estas narrativas são relevantes no âmbito dos estudos de literatura comparada e do folclore, na medida em que permitem compreender os mecanismos de transmissão cultural e os processos de construção das identidades coletivas.

O presente estudo examina de forma comparativa o conto romeno *Sarea în bucate* e as suas versões ibéricas, mostrando como uma mesma estrutura narrativa se adapta a contextos culturais distintos, sem perder valores morais e preceitos. Desta forma, demonstra-se a relevância da tradição oral na formação dos imaginários e na transmissão de valores, regras e crenças.

O estudo também destaca o papel da oralidade e da memória coletiva na formação das variantes dos contos, reforçando a importância da perspectiva comparatista para identificar continuidades culturais entre regiões geograficamente distantes. Demonstra-se, assim, que a diversidade das versões não exclui a presença de símbolos e preceitos comuns. A análise das tradições narrativas pode funcionar como um meio para compreender processos de identidade, pertença e circulação cultural num mundo onde existem ligações entre comunidades.

2. O que são os contos maravilhosos?

Em 1939, J.R.R. Tolkien redigiu um ensaio chamado *On Fairy-Stories* (Sobre histórias de fadas, em português), onde tentou explicar este género literário e responder às perguntas: “O que são os contos maravilhosos? Qual é a origem destes contos?” (Tolkien 1947, 1).

Ao longo dos anos, vários autores tentaram definir e classificar os contos maravilhosos. Alguns afirmaram que estes são histórias inventadas que são criadas para iludir as pessoas (Șăineanu 1978, 47). O mesmo Tolkien afirmava que “os contos maravilhosos não são mentiras” (Tolkien 1947, 9). O autor recusou mesmo a definição oferecida pelo Dicionário Oxford: “uma história sobre fadas ou lendas”, salientando o facto que os contos maravilhosos não são necessariamente contos sobre fadas ou elfos, mas contos que acontecem num Outro Mundo ou o “Reino Perigoso” (Tolkien 1947, 9). Outro facto mencionado por Tolkien é que, na maioria dos casos, os protagonistas não são fadas ou elfos, senão seres mortais (pessoas, heróis, princesas ou príncipes) (Tolkien 1947, 2).

O conto maravilhoso é definido em diferentes maneiras nos dicionários das línguas ibéricas e da língua romena. Segundo Infopédia, o dicionário de Porto

Editora, o conto maravilhoso é “uma história infantil que narra acontecimentos em que participam fadas e outras figuras imaginárias” (Infopédia, edição online). *El Diccionario del Español Abierto* define os contos maravilhosos como “relatos fantásticos, supostamente para crianças, que costumam ser ambientados entre o final da Idade Média e o século XIX, e têm como personagens magos, bruxas, duendes e fadas que interagem com nobres e camponeses”², enquanto *Dicționarul Explicativ al Limbii Române* indica que um conto maravilhoso é uma “narrativa (popular) com elementos fantásticos sobrenaturais, que simboliza as forças do bem e do mal na luta a favor e contra a felicidade do ser humano.”³ Outros dicionários, como *Merriam-Webster*, proclamam diretamente que os contos maravilhosos são “histórias em que eventos improváveis levam a um final feliz”⁴. Pode-se reparar que todas estas definições são deficientes e incompletas. Em primeiro lugar, os contos maravilhosos não são só narrativas populares, existem também contos cultos, escritos por autores conhecidos. Há contos maravilhosos que não parecem ser redigidos para crianças e que, muitas vezes, estão cheios de crueldade. Um exemplo certo neste sentido é *O Zimbro*, um conto alemão coletado pelos irmãos Grimm (Grimm 2013, 434-453). Neste conto, um casal com dificuldades em conceber finalmente tem um filho. Mas a mãe morre e é enterrada sob um pé de zimbro. O marido volta a casar e nasce uma filha. A nova esposa, enciumada com a beleza do enteado, decide matá-lo. Após o crime, obriga a própria filha a cozinhar o meio-irmão para o jantar do pai. Depois da refeição, a menina recolhe os ossos e coloca-os sob o pé de zimbro. O menino ressuscita na forma de um pássaro que canta uma bela melodia e começa a torturar a madrasta, a ponto de enlouquecê-la. O final é feliz, mas o conto parece mais uma história de terror que uma narrativa cheia de magia e de criaturas imaginárias. Há também contos que não têm um final feliz. O exemplo clássico neste sentido é o conto maravilhoso romeno *Juventude sem velhice e vida sem morte*, coletado por Petre Ispirescu (Ispirescu 1982, VI). A narrativa começa na mesma maneira: a chegada do filho desejado, um Príncipe Bonito que acaba por deixar os seus pais e o reino para ir à busca da juventude sem velhice e vida sem morte. Após aventuras e provas da sua coragem e valentia, ele chega ao palácio onde se encontrava o que tanto procurava. Casa-se com uma das fadas que eram as donas do palácio e leva uma vida muito feliz. Mas, durante a caça a um coelho, ele chega ao Vale do Sofrimento e começa a sentir saudades dos pais dele. As fadas tentam explicar-lhe que os anos

² “relatos fantásticos, supuestamente para niños, que suelen estar ambientados entre finales de la Edad Media y el siglo XIX, y tienen por personajes a magos, brujas, duendes y hadas que interactúan con nobles y campesinos”. [nossa tradução]

³ „narațiune (populară) cu elemente fantastice supranaturale, care simbolizează forțele binelui și ale răului în lupta pentru și împotriva fericirii omului.” [nossa tradução]

⁴ “a story in which improbable events lead to a happy ending.” [nossa tradução]

passaram e que os pais dele já eram mortos, mas tudo é em vão. O Príncipe, estando com muitas saudades, quer voltar e ninguém pode impedi-lo. Ele volta ao reino dos pais dele só para encontrar-se com a Morte que lhe dá uma tapa e ele acaba por morrer.

Portanto, o conceito de conto maravilhoso não tem uma definição universalmente aceite. Há autores que fazem a confusão entre estes e outros géneros muito semelhantes (a lenda e o mito). Em contrapartida, outros autores tentam fazer uma delimitação entre estes géneros, como por exemplo Carlos Ceia, no *E-Dicionário de Termos Literários*:

O termo engloba uma variedade de narrativas [...] Toda a história se desenrola no sentido de demonstrar um princípio moral. Apesar das suas características ditas "universais", o conto de fadas tem sofrido alterações ao longo do tempo, de acordo com os gostos conscientes ou inconscientes de cada geração. Tal como o mito, também o conto de fadas apresenta seres e acontecimentos extraordinários, mas, em contrapartida e tal como a fábula, tende a desenrolar-se num cenário temporal e geograficamente vago. (Carlos Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários*)

Para autores como Jack Zipes, é muito difícil, senão impossível, definir este conceito (Zipes 2008). Não obstante, a maioria dos folcloristas e dos investigadores concordam que o conto maravilhoso tem certas características que o diferencia de outros géneros literários (Propp 1973, 13; Călinescu 1965, 5). Segundo Vladimir Propp (1970, 101), os contos maravilhosos são narrativas construídas sobre uma sucessão ordenada de funções. As funções são as ações realizadas pelas personagens e que exercem um papel decisivo no desenvolvimento da história (Roșianu 1971, 55). Por exemplo, o sequestro de uma princesa por um ogro ou por um dragão representa uma função. Segundo Propp, o número destas funções é limitado: o autor determinou que há trinta e uma funções. Um conto de fada não têm de conter todas, mas aquelas presentes na história seguem-se umas às outras de acordo com uma sequência previsível.

3. A origem dos contos maravilhosos

No que diz respeito à origem dos contos maravilhosos, existem várias teorias (Șăineanu 1978, 45). Os contos maravilhosos podem ser rastreados desde a época dos antigos egípcios, romanos e gregos. Segundo o mesmo autor, até mesmo a Bíblia contém narrativas que apresentam traços folclóricos: a serpente que pode falar com os humanos e o fruto proibido (Génesis), a rivalidade entre dois irmãos (Caim e Abel), o gigante derrotado por um jovem (David e Golias), entre outros.

Além disso, na literatura indiana, o Maabárata e o Ramáiana incluem diversos motivos e rituais que também estão presentes nos contos maravilhosos. Com base nessa semelhança, Theodor Benfey, filólogo alemão, formulou a teoria da migração ou teoria do empréstimo, segundo a qual a literatura indiana seria a única fonte dos enredos dos contos maravilhosos para todos os povos do mundo, e as histórias indianas teriam sido transformadas ou assimiladas por eles nos seus respectivos folclores (apud Cocchiara 2014, 237). Não obstante, Şăineanu destaca que a teoria pode ser aplicada apenas a um número restrito de contos; por outro lado, pode ser utilizada para explicar como essas narrativas orientais encontraram caminho até às culturas das civilizações ocidentais (Şăineanu 1978, 50).

A teoria de Max Müller foi fortemente refutada pelos linguistas. Segundo essa teoria, no que diz respeito aos contos maravilhosos, tudo se reduz a metáforas e a erros de linguagem (Müller 1881, 166). A definição da mitologia como uma doença da linguagem foi rejeitada tanto pelos linguistas (Şăineanu 1978, 47) como outros estudiosos (Tolkien 1947, 3).

Seguindo as ideias da Escola Neoplatónica de Alexandria, Bogdan Petriceicu Haşdeu desenvolveu a chamada “teoria do sonho”, segundo a qual os contos maravilhosos nascem dos sonhos, baseando-se no facto de que os sonhos, assim como os contos maravilhosos, não têm limites em relação ao tempo e ao espaço (Haşdeu 1979, 161–168). Além disso, num sonho, assim como num conto maravilhoso, tudo é exagerado: as coisas aumentam ou se ampliam (um exemplo citado por Haşdeu é a história de Descartes, que foi picado por uma pulga e sonhou que estava a ser espetado por uma espada). Portanto, segundo Haşdeu (1979, 160), os contos maravilhosos representam “a literatura dos sonhos”.

Vladimir Propp afirma que os contos maravilhosos derivam ou originam-se de mitos ou rituais antigos que perderam o seu significado devido ao desaparecimento de um dos seus componentes ou em razão de mudanças históricas ou psicológicas na mentalidade dos povos (Propp 1970, 107). Eles são “amuletos verbais, um meio de realizar uma ação mágica” (Propp 1973, 459) sobre o mundo que nos cerca. Por exemplo, temos o herói que salva uma jovem donzela que havia sido entregue ao dragão como sacrifício (Gaster 2003, 20); trata-se de uma reminiscência de um antigo ritual realizado no início da estação agrícola, quando uma jovem era “oferecida” ao rio como súplica para boas colheitas e prosperidade. Em alguns casos, como neste exemplo, o tema do conto maravilhoso constitui uma resposta negativa a uma prática ou ritual abominável. Se um jovem tivesse ousado salvar a donzela de ser sacrificada na vida real, teria sido linchado pelo restante da comunidade por ter interrompido o ritual e enfurecido os deuses. Ele teria sido responsabilizado pelas consequências negativas de seus atos. Contudo, uma vez que esse ritual foi

abandonado e considerado inútil, o conto maravilhoso passa a ser o que Propp chama de “o resultado final da rejeição do rito” (Propp 1973, 15).

4. Os contos maravilhosos: o “cartão de visita” de uma civilização

Alguns investigadores afirmam que a maioria dos contos maravilhosos possui uma gênese especial: eles derivam de mitos ou de práticas que perderam o seu significado religioso ou social (Propp 1970, 107). Isso não significa, necessariamente, que cada elemento presente num conto maravilhoso seja uma reminiscência de um determinado ritual ou prática. Um exemplo apresentado por Vladimir Propp é o de Baba Iaga (personagem tradicional russa, retratada como uma velha bruxa malvada, antagonista em muitos contos populares desse país), que tenta devorar o herói principal. Segundo o autor (Propp 1970, 22), esse elemento não constitui necessariamente uma reminiscência do canibalismo em sociedades primitivas.

George Călinescu também ressalta o facto de que “o conto maravilhoso está longe de ser uma manifestação do primitivismo”⁵ (Călinescu 1965, 5), enquanto Giuseppe Cocchiara afirma que nem todos os contos maravilhosos representam a continuação de um mito: “é verdade que em muitos contos encontramos vestígios de contos primitivos, mas isso não significa que em cada narrativa popular deva existir a continuação de um mito”⁶ (Cocchiara 2016, 483).

Certas características foram criadas como resultado do desejo dos nossos antepassados de controlar ou compreender determinados fenómenos ou a própria natureza. Os nossos antepassados desejavam poder provocar tempestades ou lançar raios; como não eram capazes de fazê-lo, criaram seres fantásticos dotados de tais poderes (ogros que roubam o Sol e a Lua e deixam toda a humanidade na escuridão completa, bruxas que provocam tempestades etc.) e, além disso, atribuíram a esses seres aparência e comportamento humanos.

No entanto, os contos maravilhosos contêm vestígios de manifestações religiosas (Propp 1970, 107) e frequentemente descrevem determinadas práticas que podem ter sido realizadas pelos nossos antepassados, especialmente as relacionadas com a iniciação dos jovens e com a morte (Propp 1973, 455). Por esse motivo, os contos maravilhosos devem ser comparados aos rituais e crenças oriundos da mesma sociedade e do mesmo período histórico, estabelecendo-se a relação entre estes e determinados motivos presentes nessas narrativas (Propp 1973, 15). Tal abordagem nos ajudaria a compreender melhor uma determinada civilização, a sua mentalidade e a sua interação com o ambiente que a cerca.

⁵ “basmul este departe de a fi o manifestare a primitivului” [nossa tradução].

⁶ “È vero che in molte fiabe noi troviamo avanzi di miti primitivi, ma questo non significa che in ogni racconto vi debba essere la continuazione di un mito” [nossa tradução]

As narrativas possuíam uma função sagrada e religiosa (Bîrlea 1966, 15). Eram utilizadas como amuletos de proteção e como portadoras de boa sorte. Contudo, certas condições precisavam de ser respeitadas ou determinadas ações deveriam ser realizadas para que essa boa sorte fosse invocada; caso contrário, a narração das histórias produziria o efeito oposto. Por exemplo, de acordo com uma tradição romena singular (Bîrlea 1966, 16), inexistente em outras culturas, os pastores que viviam em cabanas ou abrigos isolados deveriam contar três histórias todas as noites para afastar o espírito maligno da floresta, que em algumas regiões recebe o nome de *Fata Pădurii* — “Filha da Floresta”. Esse espírito é representado como uma jovem de cabelos escuros e olhos negros, vestindo uma camisa branca e um cinto feito de hera. Ela nunca envelhece, permanecendo jovem e bela, pois se alimenta do amor dos jovens. Atrai-os para a sua morada, onde eles devem dançar para ela; se se recusarem, ela mata-os arrancando-lhes o coração. Os jovens que caem sob o seu feitiço nunca podem casar-se, pois, caso o façam, as suas esposas sofreriam nas mãos desse espírito e acabariam por morrer. (Mihalache 2008, 79).

Alguns contos maravilhosos não contêm só manifestações religiosas, mas também crenças religiosas relacionadas com o paganismo ou influenciadas pelo cristianismo (Bîrlea 1966, 62): Deus, São Pedro e Jesus tornam-se personagens das narrativas. Eles disfarçam-se de viajantes que põem à prova a bondade dos homens e, em seguida, os recompensam por serem bons e generosos ou, ao contrário, os punem por serem mesquinhos e gananciosos. A Virgem Maria também aparece como personagem, não só nos contos populares romenos (Bîrlea 1966, 62).

Portanto, os contos maravilhosos podem fornecer-nos pistas no que diz respeito às crenças e práticas dos nossos antepassados. Essas narrativas não desempenhavam apenas uma função religiosa, mas muitas delas também eram utilizadas com um propósito didático (Bîrlea 1966, 16–17), oferecendo preceitos e regras. É por meio do folclore (e, conseqüentemente, também dos contos maravilhosos) que os povos e as sociedades da era pré-moderna transmitiram ideias e instituições a seus descendentes (Cocchiara 2004, 331). Segundo o professor Jack Zipes, estas narrativas podem ter ajudado as pessoas a transmitir estratégias de sobrevivência às gerações seguintes.

Os contos maravilhosos frequentemente refletem o modo de vida e a mentalidade de uma determinada civilização ou nação. São como “documentos que falam sobre as relações entre os povos indo-europeus” (Cocchiara 2004, 286), documentos que nem a passagem do tempo nem a determinação das pessoas conseguiram destruir. Eles assimilaram as estruturas sociológicas e ideológicas das sociedades em que foram criados (Propp 1973, 465). No entanto, Vladimir Propp ressalta que, em nenhuma circunstância, não devem

ser considerados ou tratados como crónicas históricas (Propp 1973, 21). De facto, outros autores destacam que, embora os contos maravilhosos constituam um património cultural de uma civilização ou de uma nação (Roşianu 1971, 114), eles não representam a realidade histórica (Roşianu 1971, 114; Lörincz 2010, 27). Trata-se de criações artísticas, concebidas também para entreter e que, por vezes, chegaram a exercer um efeito catártico (Bîrlea 1966, 16–17).

Naturalmente, há casos em que estes contos são modificados pelo narrador de modo a refletir a realidade em que ele ou ela vive. Ovidiu Bîrlea (1966, 26) apresenta como exemplo um conto intitulado *Cu cinci animale* [Um conto com cinco animais]: o herói principal, um jovem pobre, após uma série de aventuras e com a ajuda de alguns animais, salva a situação e recebe do imperador o trono e a mão da princesa em casamento. O jovem aceita o trono, mas recusa a casar-se com a filha do imperador, optando por se unir à jovem mais pobre do reino. O imperador, enfurecido, conspira contra o jovem com a ajuda da própria filha e acaba por matá-lo. No entanto, os animais vêm em socorro do herói: eles ressuscitam-no e, em seguida, matam toda a família do imperador. Depois disso, aconselham o novo imperador a escolher os seus conselheiros entre pessoas de sua própria condição, isto é, indivíduos honestos e pobres da classe trabalhadora (Bîrlea 1966, 26). Esse conto foi registado no final da década de 1950, período em que a Roménia vivia uma nova etapa da sua história: a da República Popular. É evidente que o narrador, que havia aderido à ideologia da classe trabalhadora, alterou a narrativa ao inserir um episódio no qual a classe dominante é punida, numa tentativa de adaptar o conto à nova realidade histórica. O narrador, ao repetir a história inúmeras vezes, reformulou ou introduziu pequenas alterações (neste caso estamos diante de uma distorção deliberada do conto).

Um aspeto muito interessante é a ubiquidade dos contos maravilhosos é a sua semelhança entre os mais diversos povos (Thompson 1977, 6). Por exemplo, a história do Ciclope Polifemo, na *Odisseia* de Homero, pode ser encontrada em vários contos folclóricos de diferentes nações, embora, por vezes, o Ciclope seja substituído pelo Diabo ou por um ogro. As narrativas podem diferir quanto ao enredo ou a certos elementos de um lugar para outro; as condições e os propósitos da narração podem mudar à medida que passamos de uma região a outra ou mesmo de um século a outro e, ainda assim, em toda a parte elas atendem às mesmas necessidades sociais e individuais fundamentais (Thompson 1977, 5).

De acordo com Lazăr Şăineanu (1978, 17), tais coincidências são o resultado de uma maneira geral de ver e sentir o mundo, compartilhada por pessoas de todas as partes do globo que possuem o mesmo nível cultural. Caso contrário, seria muito difícil explicar as notáveis analogias encontradas no

folclore de povos que não tiveram qualquer tipo de interação entre si. Um exemplo citado por Șăineanu (1978, 25) é o simbolismo da cor vermelha. Segundo os antigos egípcios, um homem ruivo era um homem mau. Em outras culturas, o homem ruivo é identificado com o próprio Diabo ou com seus seguidores. No conto popular romeno da Transilvânia *Nu-știu-împărat* [Imperador Não-Sei], o herói principal é aconselhado a desconfiar dos homens ruivos (que acabam por se revelar ogros). No conto saxão *Cei trei inși cu barbă roșie* [Os três homens de barba vermelha], um homem que veste um manto cinzento (que se revela ser Deus) aconselha três irmãos a se precaverem contra três homens de barba vermelha (que acabam sendo demônios), enquanto, num conto basco, *Os doze mistérios*, o Diabo recebe o nome de Senhor-Vermelho. Um provérbio húngaro adverte as pessoas a se manterem afastadas “do cão vermelho, do potro vermelho e do homem ruivo” (Șăineanu 1978, 26). A mentalidade sobre o homem ruivo, como símbolo de desgraça e malignidade (Chevalier e Gheerbrant 1994, 171), sobrevive ainda hoje: no Reino Unido, as pessoas ruivas (especialmente crianças) continuam a ser alvo de *bullying* — um fenómeno conhecido como *gingerism* (Fogg 2013). Nesse caso, a atitude hostil em relação aos ruivos tem raízes em preconceitos anticeltas, mais especificamente anti-irlandeses, ligados a “séculos de imperialismo, intolerância e guerra” (Fogg 2013).

5. O caso de “Sarea în bucate” (Roménia) e as suas versões ibéricas: “El amor como la sal” (Espanha) / “O sal e a água” (Portugal)

5.1. Metodologia

Os contos maravilhosos levados em consideração nesta análise abordam todos o mesmo tema: o amor filial de uma filha pelo seu pai. A semelhança com a tragédia *O Rei Lear* de William Shakespeare é óbvia. Em todos os casos trata-se de uma princesa, ou seja uma jovem de origem nobre. E, como vai ressaltar em todos os contos, esta origem nobre não pode ser disfarçada, apesar das aparências e dos esforços da protagonista.

A análise realça a morfologia do conto proposta por Vladimir Propp ao considerar a sequência das ações e o papel das personagens na progressão narrativa. Simultaneamente, a identificação do motivo comum e das suas variações inspira-se na tradição comparatista sistematizada por Stith Thompson, permitindo observar a circulação e a adaptação do mesmo tema em diferentes espaços geográficos e contextos culturais. A presença de elementos de oralidade transcritos nos contos confirma que a escrita não marcou o fim da tradição oral; pelo contrário ambas coexistem, interagem, e influenciam-se mutuamente (Zumthor 1990, 26). A atenção dedicada aos marcadores de oralidade, à

intervenção do narrador e às fórmulas narrativas evidencia não apenas a natureza popular dos contos analisados, mas também o carácter comunitário da sua transmissão, reforçando a teoria segundo a qual os contos populares não constituem meras ficções, mas funcionam como instrumentos de transmissão de valores e normas sociais.

5.2 *Análise*

O conto popular romeno *Sarea în bucate* [O sal na comida] foi publicado por Petre Ispirescu em 1887, tendo sido uma história relatada pela mãe do autor. Na narrativa, um imperador que tem três filhas deseja pôr à prova o amor que estas sentem por ele. Dirige-se à filha mais velha, que responde amá-lo mais do que a coisa mais doce do mundo: o mel. O imperador, satisfeito com a resposta, pergunta então à segunda filha, que afirma amá-lo mais do que o açúcar. Novamente satisfeito e orgulhoso de si, o imperador dirige-se à terceira filha. Quando esta responde que o ama mais do que o sal na comida, o imperador enfurece-se e expulsa-a do palácio e do reino. Nem sequer as irmãs tentam ajudá-la; pelo contrário, as suas palavras causam-lhe ainda mais sofrimento. Perante esta situação, a heroína decide abandonar o reino do pai e parte para outro reino, onde encontra trabalho como criada ao serviço de uma funcionária do palácio. A fama da sua dedicação e virtude chega aos ouvidos da imperatriz, que deseja conhecê-la. Quando o príncipe desse reino é ferido numa batalha, é a jovem criada quem cuida dele. O príncipe apaixonou-se por ela e decide casar-se. Embora a imperatriz perceba que a jovem criada provém de uma família abastada — tendo em conta a sua maneira de falar e o seu comportamento —, não aprova inicialmente o casamento; contudo, os pedidos insistentes do filho acabam por comovê-la. Organiza-se então a festa de casamento, e a jovem insiste para que o pai, o imperador do reino vizinho, seja convidado. É ela quem decide quais os pratos a preparar e cozinha pessoalmente todos os destinados ao pai, acrescentando só mel e açúcar. Durante o banquete, todos elogiam a comida servida; só o imperador, pai da heroína, se mostra insatisfeito, pois o seu prato tem um sabor extremamente doce e nojento. É nesse momento que a princesa revela a sua verdadeira identidade e conta a sua história perante todos, apelando ao juízo dos convidados. O imperador reconhece o seu erro, pede perdão à filha, e o banquete prossegue num ambiente de grande alegria.

No conto popular espanhol *El amor como la sal* [O amor como o sal], oriundo de Burgos, recolhido em 1998 e publicado em 2002, o ponto de partida é o mesmo, mas as respostas das filhas são diferentes: não se trata de comparações com elementos culinários simbólicos. A primeira e a segunda filhas limitam-se a dizer ao pai que o amam “muito, muito, muito”. Apenas a terceira, a mais inteligente (tal como no conto romeno), faz a comparação com a água e o sal.

O imperador não compreende essa comparação e expulsa-a do reino. A princesa chega a outro reino e encontra trabalho como pastora de um rebanho de ovelhas. A certa altura, recorre a um ritual, matando as ovelhas, até que o rei daquela terra se apercebe do que está a acontecer com o seu gado. O rei apaixonou-se pela princesa-pastora e pede-lhe a mão em casamento. Tal como no conto romeno, organiza-se a festa de casamento, e ela ordena aos criados que não acrescentem sal aos pratos destinados ao rei do país vizinho, o seu pai, que tinha sido convidado para a celebração. Ao contrário da versão romena, o final é abrupto: ao comer a comida sem sal e sem sabor, o rei lembra-se da filha e apercebe-se de que foi ela quem mais o amou. Começa então a perguntar-se: “Onde estará?”. Nesse momento, o conto termina, sem uma resolução propriamente dita, concluindo-se apenas pela voz do narrador popular, que afirma que esta era a filha que mais amava o pai.

No caso do português, existem quatro versões que serão doravante designadas da seguinte forma: versão A – *O sal e a água* (oriunda do Porto), versão B – *Bicho cortiçã* (Minho), versão C – *O gosto dos gostos* (Beira Alta) e versão D – *O sabor dos sabores* (Castelo Branco). O ponto de partida das quatro versões é a mesma premissa presente nos contos romeno e espanhol: o imperador deseja saber quanto o amam as suas filhas. Se, na versão A, as respostas das duas filhas mais velhas consistem em comparações com “a luz do Sol” e “a mim mesma”, na versão B as comparações são feitas com “o meu coração” e “a mim mesma”; já na versão C surgem as expressões “o ver dos meus olhos” e “a mim mesma”. A única resposta constante, que se mantém em todas as versões, é a da filha mais nova: “como a comida quer o sal”, “como o gosto das pedrinhas de sal” ou “como o sabor dos sabores”. Observa-se ainda que, no caso das duas últimas versões, as respostas da filha mais velha e da do meio surgem invertidas, embora sejam semanticamente semelhantes — “luz / ver dos meus olhos” e “a mim mesma”, facto que poderá dever-se à proximidade geográfica, uma vez que Beira Alta e a cidade de Castelo Branco (Beira Baixa) se situam ambas no Centro de Portugal. Outra semelhança entre estas duas versões reside na punição imposta pelo rei ao ouvir a afirmação da filha mais nova: expulsa-a de casa e ordena a um criado que lhe corte a língua, como prova da sua morte. A mesma crueldade, mas de uma forma diferente, encontra-se na versão B, na qual o rei ordena aos soldados que lhe tragam o coração da filha, o que evoca o pedido da madrasta em *Branca de Neve e os sete anões*. A única versão em que a filha é simplesmente expulsa, sem um castigo tão drástico, é a versão A.

No que diz respeito ao desfecho, as versões A e D são as únicas que apresentam uma resolução completa: o pai reconhece a filha, admite o seu erro e ambos se reconciliam. A versão C possui um final aberto e, em comparação com as restantes, termina com o casamento não da protagonista, mas de uma

das suas futuras cunhadas. Mas o desfecho da versão B é verdadeiramente trágico: após reconhecer a filha, o rei admite o seu erro de julgamento e morre no mesmo instante.

É evidente que tanto os contos ibéricos como o conto romeno são narrativas de tradição popular. No caso do conto romeno, sabe-se que Petre Ispirescu o ouviu da sua mãe, que constitui, de facto, a fonte de grande parte dos contos populares incluídos na sua coleção. Quanto ao conto espanhol, apenas é mencionada a localidade onde foi recolhido: Cantabrana, na província de Burgos. No que diz respeito às versões portuguesas, a autoria é igualmente desconhecida; contudo, no caso da versão B, o narrador é identificado. José Maria Vasconcellos acrescenta uma nota no final do conto: “Ouvido por mim a Rosa Maria da Silva, de Requião, concelho de Famalicão. É mulher de idade e não sabe ler.” As personagens, também, não têm nomes. Só no caso da versão D do conto português, a protagonista recebe um nome: Maria Piolhosa (nesta versão ela é pastorinha de patos).

Em todos os contos analisados, a presença do narrador popular omnisciente é marcada por diferentes sinais de oralidade. No conto romeno, o narrador popular usa formulas de início e finais, as fórmulas mágicas” (Meireles & Freitas 2005, 13), que marcam a entrada e a saída no universo mágico da narrativa, criando um convite ao leitor/ouvinte para um mundo temporal, e que, muitas vezes, são difíceis de traduzir:

*A fost odată ca niciodată... (fórmula inicial)⁷
 Și încălecai pe-o șa, și v-o spusei dumneavoastră așa.
 Și încălecai pe o lingură scurtă, să trăiască cine ascultă.
 Și mai încălecai p-un fus, să trăiască cine a spus. (fórmula final)*

De facto, o conto romeno é o único onde o narrador popular manifesta a sua presença na festa de casamento da protagonista: “eram și eu la nuntă” [eu também estava no casamento]. A presença do narrador é ainda assinalada por expressões idiomáticas populares: “se făcu foc de supărare” [ficou ardendo de raiva] bem como por palavras que indicam oralidade: *pasămite* [aparentemente], *dară* [apenas]. Um aspeto que diferencia esta narrativa dos contos ibéricos é que o narrador, em determinado momento, quebra a “quarta parede” e fala diretamente com os leitores/ouvintes: “Știți ce era?” [Sabem o que era?]. Do mesmo modo, no final do conto, quando a identidade da protagonista é revelada, o narrador, por intermédio da própria heroína, dirige-se ao público, solicitando-lhe a opinião e envolvendo-o ativamente na narrativa: “*Judecați dumneavoastră cine a avut dreptate.*” [Julguem vocês quem teve razão].

⁷ “Era uma vez...”

O conto espanhol *El amor como la sal* começa de forma direta, sem uma fórmula de início, mas acaba com uma fórmula típica de saída do universo mágico:

Y colorín, colorao, este cuento se ha acabado.

Tal como no conto romeno, a oralidade é assinalada por determinadas expressões próprias da língua falada, como “¡Sí, hombre, sí!” e “parecía una princesa hecha y derecha” [parecia uma verdadeira princesa], bem como pela omissão da consoante /d/ intervocálica em certas palavras — *ganao* (em vez de *ganado*), *colorao* (em vez de *colorado*). Trata-se de um fenómeno muito comum no espanhol falado (Jiménez 2019, 258), que contribui para marcar a oralidade e o realismo linguístico da narrativa. Observa-se ainda, neste conto, a presença de fórmulas medianas, frequentemente utilizadas para conferir fluidez ao relato, mas também para assinalar a ocorrência de um feitiço ou de um ritual, razão pela qual recorrem, muitas vezes, a palavras dotadas de uma certa ressonância mágica:

*-¡Cachavín, cachavola,
que no me parió mi madre
para ser pastora!*

As versões do conto português não apresentam tantos sinais de oralidade como os observados no conto romeno ou no espanhol; contudo, notam-se frases curtas e um estilo frequentemente direto, que constituem igualmente uma forma de marcar a oralidade na narrativa. Na versão B, encontra-se uma fórmula mediana, empregada também como meio de realização de um ritual, com uma linguagem arcaica:

*Patinho aqui,
Patinho ali,
Filha d’el rei
Andar por aqui!*

Apesar dos esforços da protagonista, a sua origem nobre não pode ser ocultada. Tudo o que alcança resulta do seu próprio esforço — não há criaturas imaginárias que a auxiliem — e, por conseguinte, a sua felicidade (quando o conto apresenta um desfecho feliz) é fruto da sua inteligência, criatividade, dedicação e virtude. A heroína é a terceira filha. Em todos os contos analisados, o rei tem três filhas, sendo o número três considerado um número perfeito, por exprimir uma ordem intelectual e espiritual (Chevalier & Gheerbrant 1994, 367). Sendo a terceira filha, ela representa o auge dessa perfeição: é a mais inteligente, a mais trabalhadora, a mais modesta (sobretudo na narrativa romena) e a mais sincera nos seus sentimentos.

A moral do conto é expressa de forma direta apenas no conto romeno, no conto espanhol e na versão D do conto português, através da afirmação de que se tratava da filha que mais amava o pai. Na versão A do conto português, a moral manifesta-se de modo indireto, por meio da valorização do carácter nobre da protagonista, que nunca se queixa da injustiça cometida pelo pai. Ainda assim, a conclusão é a mesma e revela a função didática comum a estes contos: é necessário ir além das palavras para compreender os sentimentos verdadeiros e, simultaneamente, reconhecer que as aparências podem enganar. As versões B e C, por apresentarem desfechos bastante abruptos, não evidenciam esta conclusão de forma tão clara.

6. Conclusões

Os contos maravilhosos não são mera ficção. Podem oferecer pistas relevantes sobre a mentalidade e o modo de vida de uma determinada nação ou civilização, bem como explicar certos mitos e até alguns preconceitos. Constituem uma parte fundamental do folclore de um povo (Lörincz 2010, 25) e um meio através do qual as sociedades pré-modernas transmitiram aos seus descendentes ideias e instituições (Cocchiara 2004, 331). Assim, pode afirmar-se que os contos maravilhosos representam o cartão de visita de uma nação ou cultura específicas. Além disso, estas narrativas permitem expor e resolver conflitos morais profundamente enraizados na espécie humana (Zipse, 2008).

Os contos analisados na última secção — o conto romeno *Sarea în bucate* e as suas versões ibéricas — demonstram que a literatura tradicional não se organiza segundo fronteiras nacionais rígidas. Estas narrativas funcionam como formas de memória coletiva e como meios de transmissão de valores sociais, neste caso centrados no amor filial. A análise dos marcadores de oralidade, das fórmulas narrativas e do grau de intervenção do narrador evidencia que o conto maravilhoso é um instrumento fundamental para investigar as relações entre literatura, cultura e memória coletiva.

Os contos maravilhosos integram, assim, o património cultural das civilizações. Um património que permaneceria desconhecido para leitores estrangeiros — ou poderia mesmo perder-se — sem os processos de transmissão, recolha e circulação textual que permitem a sua preservação. Estas narrativas contribuem para o enriquecimento cultural e favorecem o estabelecimento de ligações entre povos, sobretudo entre aqueles que partilham semelhanças ao nível dos símbolos, das personagens ou das estruturas narrativas e que, à primeira vista, parecem não ter elementos em comum. Deste modo, o conto maravilhoso afirma-se simultaneamente como herança cultural e como espaço de diálogo intercultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Birlea, Ovidiu. 1966. *Antologie de proză populară epică*. București: Ed. pentru Literatură.
- Călinescu, George. 1965. *Estetica basmului*. București: Editura pentru Literatură.
- Ceia, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/> (acesso em 18 de janeiro de 2026).
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. 1994. *Dicționar de simboluri*. București: Artemis.
- Cocchiara, Giuseppe. 2004. *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*. Traducere de Mihaela Șchiopu. București: Saeculum I.O.
- Cocchiara, Giuseppe. 2016. *Storia del folklore in Europa*. Torino: Bollati Boringhieri. *Diccionario Abierto del Español*. <https://www.significadode.org/palabras.htm> (acesso em 18 de janeiro de 2026).
- DEX = *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*. <https://dexonline.ro/> (acesso em 18 de janeiro de 2026).
- Fogg, Ally. 2013. “Gingerism is real, but not all prejudices are equal one to another”. *The Guardian*, Tuesday, 15 January 2013. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/15/gingerism-prejudice-bullying> (acesso em 18 de janeiro de 2026)
- Gaster, Mozes. 2003. *Studii de folclor comparat*. București: Saeculum I.O.
- Grimm, Jacob e Wilhelm Grimm. 2013. *Contos completos dos irmãos Grimm*. Lisboa: Temas e Debates. Tradução, introdução e notas: Teresa Aica Bairos.
- Hașdeu, Bogdan Petriceicu. 1979. *Studii de folclor*. București: Univers *Infopédia. Dicionário de Porto Editora*. <https://www.infopedia.pt/> (acesso em 18 de janeiro de 2026).
- Ispirescu, Petre. 1982. *Legende sau basmele românilor*. București: Editura Fundației Culturale Române.
- Jiménez Fernández, Rafael. 2019. “Elisión de la /d/ intervocálica en hablantes de nivel sociocultural bajo de Sevilla”. *Lengua y Habla*, núm. 23: 258-285. <https://www.redalyc.org/journal/5119/511966657014/html/?utm> (acesso em 18 de janeiro de 2026).
- Lőrincz, Cristina. 2010. *Din nou despre basm: de la magie la pragmatism*. Brașov: Tipotex.
- Mihalache, Carmen et al. 2008. *Îngeri, zmei și joimărițe. Mitologie populară pe înțelesul copiilor*. București: Humanitas.
- Meireles, Maria Teresa e Ana Maria Freitas. 2005. *Os Dez Mandamentos dos Contos*. Lisboa: Apenas Livros.
- Müller, F. Max. 1881. *Chips from a German Workshop*. New York: Charles Scribner’s Sons. <https://sacred-texts.com/comp/otmf/otmf00.htm> (acesso em 26 de fevereiro de 2026).
- Propp, Vladimir. 1970. *Morfologia basmului*. București: Univers.
- Propp, Vladimir. 1973. *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. București: Univers.
- Roșianu, Nicolae. 1971. *Eseuri despre folclor*. București: Univers.

- Șăineanu, Lazăr. 1978. *Basmele române: în comparație cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*. București: Minerva.
- Thompson, Stith. 1977. *The Folktale*. Oakland: University of California Press.
- Tolkien, John Ronald Ruel. 1947. *On Fairy-Stories*. Thousand Oaks: California Lutheran University.
- Zippe, Jack. 2008. "Are fairy tales still useful to Children?".
<http://www.artofstorytellingshow.com/2008/06/29/jack-zipes-fairy-tales/>
(acceso em 18 de janeiro de 2026).
- Zumthor, Paul. 1990. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.